

Филоненко Дмитрий Юрьевич

**Неклассическое естествознание в культуре
русского авангарда 1920-х годов**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Екатеринбург 2008

Работа выполнена на кафедре культурологии ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького»

Научный руководитель: Пивоваров Даниил Валентинович, доктор философских наук, профессор. Заслуженный деятель науки РФ

Официальные оппоненты: Круглова Татьяна Анатольевна, доктор философских наук, доцент

Прытков Владимир Павлович, кандидат философских наук, доцент

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет»

Защита состоится 18 ноября 2008 г. в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.08 по защите докторских и кандидатских диссертаций при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького» по адресу: 620000, Екатеринбург, пр. Ленина 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького».

Автореферат разослан «_____» _____ 2008 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор социологических наук, профессор

Л.С. Лихачева

Общая характеристика работы

Актуальность исследования. Художники русского авангарда 1920-х годов одними из первых смогли предложить формулировки и оригинальные решения для целого ряда эстетических и эпистемологических проблем, актуальных и сегодня. Осознав определенную исчерпанность привычного взгляда на статус художника и задачи искусства, авангардисты перешли к новому взгляду на реальность, в котором постарались реализовать новые художественные образы и приемы. Новизна творческих проблем, с которыми им пришлось столкнуться, потребовала не только оригинальных технических средств, но и более глубокого осознания места, роли и задач искусства в более широком контексте.

Некоторые из пионеров авангарда решали эти проблемы, используя в качестве аналогии формальные качества и логические связи, характерные для новейших научных и инженерных систем, возникших на основе открытий в науке и технике на рубеже XIX и XX в.в. Одним из важнейших элементов их творческого кредо было повышенное внимание к концептуальным сторонам нового художественного мышления. Принципы творчества раскрывались ими не только в художественной практике, но и (хотя бы частично) в различного рода текстах (манифестах, творческих кредо и т.д.). Эти тексты стали закономерным результатом желания многих мастеров авангарда достичь логической ясности и алгоритмичности собственного творчества. Стремление к словесному разъяснению своей творческой позиции и, нередко, созданию теоретических трактатов, представляет собой черту сходства познавательных стратегий в науке и в рационалистическом авангардном искусстве. Это позволяет видеть в рационалистически ориентированных авангардистах не только художников, в традиционном понимании этого слова, но и мыслителей неклассического типа.

Проблема понимания связи между принципами и методами научного и художественного мышления прямо зависит от представления о природе рациональности. Если в начале XX века и в 30-е — 40-е годы наука выступала как единственный образец рациональности, то сегодня очевидно, что это не так. Понимание природы рациональности существенно изменилось. Так, Ганс Ленк, один из крупнейших современных философов науки, утверждал, что европейская наука не может считаться прототипом рациональности как таковой, ибо рациональность и научность — не одно и то же и заявление о тесной связи рациональности с наукой европейского происхождения было бы серьезной ошибкой.

Тем не менее, представление о тождестве науки и рациональности в начале XX века не подвергалось сомнению, что и составило определенные трудности для пионеров авангарда. Как это часто случается с первооткрывателями, они не смогли адекватно оценить степень сложности стоящих перед ними вопросов и искали решения для тех проблем, которые мы сегодня считаем принципиально неразрешимыми. Их попытка опереться на рациональные методы (составляющие ядро научного познания) при решении эстетических проблем, а также на идею о принципиальном единстве структур мышления в науке и искусстве натолкнулась на фундаментальные ограничения. Идея формализации эстетических проблем по

примеру классической науки оказалась принципиально невыполнимой так же, как оказалась невозможной такая формализация в науке. Если в начале века, как казалось, эта проблема могла быть разрешена, то в дальнейшем, с развитием научного знания в XX веке, стала очевидна принципиальная неразрешимость подобных задач из-за их частичности и невозможности полного и непротиворечивого описания (теорема Геделя о неполноте формальных систем и Тарского о невыразимости истины в математической логике). Формально разделяя идею о тождестве науки и рациональности, в своем творчестве авангардисты не могли не разрушать эту догматическую установку, в чем проявилась их творческая природа.

В результате творческое мышление авангардистов оказалось одновременно неразрывно связано, с одной стороны, со структурами научной рациональности, а с другой стороны, с иррациональной или дорациональной чувственной стороной творческого художественного процесса, принципиально недоступной окончательной формализации. Кроме того, авангардисты были вынуждены искать и находить пути решения проблемы объединения художественного пространственного мышления с мышлением понятийным дискурсивным (то есть научным).

Сегодня, когда становится ясно, что сфера рациональности как таковой существенно шире, чем сфера научного знания, особую актуальность приобретает изучение достижений рационалистического авангарда, так как авангардная деятельность была деятельностью не столько сугубо художественной, сколько познавательной. Кроме того, изучение той части идейного наследия эпохи авангарда, которая ориентирована на объединение дискурсивных и пространственных структур творческого мышления, представляет собой особую ценность и исключительно актуально в нашу эпоху – когда культура, повинувшись глобальным тенденциям, всё более и более ориентируется на зрительный образ, чем на письменный текст. В частности, такой творческий опыт нужно считать актуальным для современного искусства и дизайна.

Предметом исследования стали вопросы связи неклассического естествознания и искусства в культуре русского авангарда 1920-х годов.

Объектом исследования являются концептуальные проектные идеи художников русского авангарда 1920-х годов, представляющие собой не только теорию в чистом виде, но также и какой бы то ни было теоретически нагруженный пространственный художественный замысел, зафиксированный в дневниках и мемуарах участников авангардного процесса, а также в программных документах, теоретических и публицистических статьях.

Границы исследования. В работе привлечены свидетельства таких известных сегодня деятелей авангардного движения как А. Родченко, Л. Лисицкий, К. Иогансон, В. Степанова, Л. Попова, А. Ган, С. Эйзенштейн, О. Брик, Н. Пунин, К. Малевич, В. Кандинский и некоторых других. Рассматривая этот ряд свидетельств, автор в несколько большей степени обращал внимание на документы, относящиеся к двум деятелям нового искусства — А. Родченко и Л. Лисицкому. Оба, будучи личностями творчески чрезвычайно одаренными,

активно действовали как в различных практических областях (живопись, графика, плакат, книга, архитектура и др.), так и в теории, оказали значительное влияние на развитие авангарда и поэтому могут расцениваться как индикаторы интеллектуальных тенденций рационалистического авангарда. Направляя внимание в несколько большей степени именно на эти фигуры, чем на других деятелей авангардного движения, автор учитывал глубокую встроенность интеллектуального процесса любого деятеля авангарда в общий авангардный идейный контекст, вне которого любая авангардная мысль не может быть адекватно осмыслена и интерпретирована.

Степень разработанности темы. Существующие на сегодняшний день исследования, как правило, рассматривают практику авангарда в первую очередь как социологическую проблему – в её отношении к социально-политической и научно-технической революциям. Это справедливо, и причины такого подхода понятны. Однако, в рамках этого подхода, как правило, рассматривается происхождение авангардных концепций и произведений, созданных на их основе, но не ставится вопрос о происхождении самого феномена авангардного художественного мышления, не рассматривается его внутренняя структура. Подразумевается, что сам механизм связи между достижениями науки и техники и авангардными выразительными формами вполне понятен. Однако, это не так. Влияние достижений дискурсивных форм познания (науки, философии) на сферу художественного авангарда не может представляться как прямое и непосредственное. Причина в том, что подобная гипотеза оставляет за пределами понимания такое важнейшее обстоятельство: искусство, как несводимая к формальным техникам и рациональным приемам творческая деятельность, по отношению к науке обладает мощным собственным когнитивным потенциалом. Творческие импульсы и идеи, воспринятые художниками из сферы науки и техники, в контексте искусства радикально преобразуются. Поэтому все научные находки, как писал Т. Адорно, неизбежно творчески интерпретируются и теряют в рамках художественного производства характер дословности¹. Полное и непротиворечивое объяснение механизма такой творческой интерпретации еще предстоит сделать.

Шаг в этом направлении в дополнение традиционного подхода – рассмотрение авангардного рационалистического мышления как особого типа рациональности, внутренне связанного с научной рациональностью, но не сводимого к ней. С этой точки зрения, рационалистически ориентированные деятели русского авангарда могут оцениваться как оригинальные неклассические мыслители, представившие свои идеи в недискурсивном виде: в изображениях или пространственных конструкциях, снабженных, как правило, авторским теоретическим комментарием. В их творчестве традиционное образное мышление классического художника приобрело глубинное понятийное измерение, до этого времени бывшее областью только чистого теоретического мышления, что изменило не только художественный, но и познавательный статус искусства.

¹ См.: Адорно Т.В. Эстетическая теория, Изд-во «Республика», М., 2001. – С. 334.

Исследование потребовало привлечения и осмысления довольно значительного и разнородного корпуса источников. Всю литературу, рассмотренную автором, можно условно разделить на несколько групп.

В вопросе о модели мышления, выступившей основой для анализа, автор опирался на работу Т. Куна, создавшего признанную сегодня концепцию развития истории науки. Эту модель автор считал достаточно детализированной для применения в качестве теоретической базы в анализе трансформации авангардного художественного мышления под воздействием неклассической науки. Кроме Т. Куна изучению различных типов европейской рациональности, присутствующих в них различных стилей мышления, посвящены работы ряда отечественных и зарубежных авторов таких, как Н.С. Автономова, М. Барг, Л.М. Баткин, Г. Башляр, В.С. Библер, В. Биbihин, Л. Витгенштейн, П.П. Гайденко, Р. Гальцева, Ю.Н. Давыдов, Б.Г. Кузнецов, И.Т. Касавин, Р. Коллингвуд, В.Е. Кемеров, И. Лакатос, В.А. Лекторский, К.Н. Любутин, П.В. Малиновский, М.К. Мамардашвили, Н.Б. Маньковская, Н.В. Мотрошилова, В.В. Налимов, Э.Ю. Соловьева, В.С. Степин, В.С. Швырев, а также ряд других авторов.

В исследовании опорой для интерпретации воздействия принципов неклассической науки на мышление послужили работы Г. Башляра, П.П. Гайденко, В. Гейзенберга, Э. Кассирера, Б.Г. Кузнецова и других авторов. В общеэстетических вопросах автор обратился к трудам Г.В.Ф. Гегеля, Т.В. Адорно, Д.В. Пивоварова, Ю. Хабермаса.

Особую группу источников составили работы, посвященные проблемам взаимоотношения науки и искусства, — Э.В. Бурмакина, Э.Ф. Володина, А.В. Гулыги, В.А. Ельчанинова, Ю.М. Каграманова, Н.И. Крюковского, А.С. Мигунова, Л.И. Новиковой, М.С. Пенкина, М.К. Петрова, Т.А. Поляковой.

В вопросах культуры и искусства автор опирался на работы таких исследователей, как Е. Бобринская, О.И. Генисаретский, С.В. Голынец, Б. Гройс, Л. Жадова, В.И. Жуковский, А.Н. Лаврентьев, В. Паперный, Е. Сидорина, С.О. Хан-Магомедов, А.К. Якимович, а также на работы других авторов.

Концепция исследования предполагает, что контакт творческого мышления художников русского авангарда 1920-х годов с неклассическим научным мышлением приводит к нарушению привычного отношения дискурсивных и пространственных структур творческого мышления художников, что заставляет авангардистов отказаться от использования только традиционных выразительных средств. Связанные с данным обстоятельством сложности заставили авангардистов искать новые выразительные средства и приемы, теоретические конструкции и методологические установки, дающие возможность художникам реализовать в своем творчестве новое оригинальное представление о природе реальности, сформулированное на основе научных открытий.

Цель и задачи исследования. Целью диссертационного исследования является разработка авторской концепции влияния парадигмы неклассического естествознания на творческое мышление художников в рамках культуры русского

авангарда 1920-х годов, посредством изучения личных свидетельств, деклараций и иных документов участников авангардного движения.

Для достижения поставленной цели было необходимо решить ряд задач:

1. Определить закономерность тяготения ряда деятелей авангарда к структурам неклассической рациональности в исторической перспективе взаимовлияния искусства и науки, как двух форм познания и освоения действительности.

2. Выявить моменты принципиального схождения мышления рационалистически ориентированных художников авангарда и неклассического научного мышления.

3. Определить результаты контакта творческого мышления художников русского авангарда 1920-х годов с неклассическим научным мышлением. Для чего потребуется:

4. Описать следствия взаимодействия дискурсивных и пространственных структур в творческом мышлении художников авангарда.

5. Выявить ряд проявлений в авангардной художественной теории и практике методологических установок, перенятых авангардистами у неклассической науки.

Методологические основы исследования. Концепция исследования потребовала создания методики сопоставления интеллектуальных конструкций научного и художественного мышления. Для решения этой задачи автор воспользовался методологическими идеями Г.В.Ф. Гегеля и Т. Куна: в исследовании был принят гегелевский тезис о внутреннем единстве искусства и науки как двух сфер познания и освоения реальности, что позволило сделать основой сопоставления модель научного мышления, изложенную Т. Куном в работе «Структура научных революций».

В исследовании автором сочетались метод единства исторического и логического с контент-анализом личных свидетельств участников авангардного процесса.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в разработке авторской концепции влияния неклассического научного дискурсивного мышления на творческое образное мышление художников авангарда 1920-х годов. Концепция предполагает новый подход к изучению русского авангарда: в диссертации авангардные художественные произведения, концепции и теории рассматриваются как произведения особого типа творческого рационалистического мышления, возникшего исторически закономерно и ориентированного в первую очередь на преодоление противоречия между дискурсивными и пространственными структурами творческого мышления. В рамках такого подхода выявляется характерная для авангардного рационалистического мышления тенденция к пониманию искусства, в первую очередь, как технологии познания и освоения реальности.

Авторская концепция позволяет обнаружить существенное сходство эпистемологических установок рационалистически ориентированных

авангардистов и неклассической науки, состоящее в размежевании со всем эмпирико-психологическим и спекулятивно-метафизическим, и обращении к гипотетическому мышлению, нацеленному на поиск подвижных и неустойчивых образов реальности. Также авторская концепция позволяет установить, что ряд авангардных концепций и произведений, созданных на их основе, могут трактоваться как попытки синтеза образности и логики – построения наглядно-пространственных художественных форм средствами понятийного дискурсивного мышления.

Сформулированный в диссертации подход позволяет рассматривать существенные черты целого ряда произведений художников русского авангарда 1920-х годов как следствия глубокого изменения представлений художников о критериях очевидности. В результате этих изменений художник-авангардист начинает высоко ценить не столько связность частей создаваемой художественной формы, сколько логическую связность процесса построения авангардного произведения.

Авторская концепция позволяет выявить в авангарде присутствие методологических установок, принципиально близких математическому мышлению и приведших авангардистов к попыткам интерпретации множества составляющих частей авангардного художественного произведения, как непрерывного ряда, обусловленного определенным правилом перехода от одного члена ряда к другому. Также авторский подход позволяет определить, что в художественном авангарде присутствовала методологическая установка, принципиально близкая одной из методологических инноваций неклассической науки (идея «фундаментального образа»).

Положения, выносимые на защиту, заключаются в следующем.

1. Поставлена проблема изучения авангардного рационалистического художественного мышления как исторически закономерно возникшего особого типа мышления, ориентированного в первую очередь на преодоление противоречия между дискурсивными и пространственными структурами творческого мышления.

2. Выявлено существенное сходство эпистемологических установок рационалистически ориентированных авангардистов и неклассической науки, состоящее в размежевании со всем эмпирико-психологическим и спекулятивно-метафизическим, и обращении к гипотетическому мышлению, нацеленному на поиск подвижных и неустойчивых образов реальности.

3. Установлено, что ряд авангардных концепций и произведений, созданных на их основе, могут трактоваться как попытки синтеза образности и логики – построения наглядно-пространственных художественных форм средствами понятийного дискурсивного мышления.

4. Установлено, что ряд произведений художников русского авангарда 1920-х годов может рассматриваться как результат изменения представлений художников о критериях очевидности. Принцип внешней непрерывности (связности частей) формы уступил место принципу внутренней логической

непрерывности в создании формы, требующей творческого конструирования образа в первую очередь на основе логически связного построения.

5. В художественном авангарде выявлено присутствие методологических установок, принципиально близких математическому мышлению и приведших авангардистов к попыткам интерпретации множества элементов авангардного художественного произведения (частей формы) как непрерывного ряда (форм), обусловленного определенным правилом перехода от одного члена ряда к другому.

6. В художественном авангарде выявлено присутствие методологических установок, принципиально близких к развитой в неклассической физике идее «фундаментального образа», связанной, в свою очередь, с принципом образования математических понятий.

Теоретическая значимость диссертации состоит в раскрытии новых аспектов творчества художников русского авангарда 1920-х годов, а также постановке проблемы детального и всестороннего изучения специфического авангардного художественного стиля мышления.

В диссертации доказывается, что между научным и художественным мышлением не существует глухой стены, изолирующей эти сферы познания и освоения действительности. Согласно классическим представлениям, эти стороны мышления разделены в искусстве и науке, но, как становится понятно из исследования, они способны раскрыть свои возможности наиболее полно лишь в объединении своих когнитивных потенциалов.

Большое теоретическое значение заключается детальном сопоставлении достижений пространственного пластического искусства, как недискурсивной формы познания и освоения реальности, с достижениями дискурсивных форм (математики, физики и других наук). В таком сопоставлении понятия и теории, включаясь в новый эпистемологический контекст, обретают новый теоретический статус и раскрывают ранее неизвестные стороны естественнонаучных или математических понятий. Это умножает полноту представлений человека об окружающей его действительности.

Концепции, сформулированные в одной из сфер (науки или искусства) могут успешно развиваться в другой. Поэтому предложенный автором в диссертации термин «фундаментальный образ», примененный для анализа ряда авангардных произведений, может и должен быть задействован в дальнейших культурологических и искусствоведческих исследованиях, так как этот термин фиксирует одну из существенных сторон неклассического мышления, способную чрезвычайно разнообразно проявляться в культуре и искусстве.

Практическая ценность. Изучение опыта русского авангарда в удержании баланса между дискурсивными и пространственными структурами творческого мышления представляет особую практическую ценность в контексте современной популярной культуры, все более ориентирующейся на зрительный образ, чем на текст. Как выполненная исследовательская работа, так и дальнейшее изучение формальных структур в искусстве и дизайне, послужит более глубокому

пониманию природы творческого мышления, дальнейшему уточнению достоинств и недостатков, а также границ применения формальных систем в художественной и дизайнерской практике. Это позволит совершенствовать современные технологии художественного проектирования, разумно повышать формализацию творческих процессов, что приобретает особую актуальность в эпоху всепроникающей компьютеризации человеческой деятельности. Практическая ценность работы также заключается в возможности использования её результатов в подготовке фундаментальных университетских курсов.

Апробация работы. Основные положения диссертации докладывались и обсуждались на междисциплинарном семинаре «Проблемы дизайна» (УрГАХА, 2004); на российской конференции «Тексты культуры: проблемы, подходы, современное состояние» (Екатеринбург, УрГУ, 2008); на международной научно-практической конференции «Молодежь и наука: проблемы, поиски, решения» (Омск, ОмЭИ, 2008).

Структура исследования. Диссертация исследования состоит из введения, двух глав и заключения. Общий объем работы — 142 страницы.

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновывается актуальность выбранной темы, раскрывается степень разработанности указанной проблемы, определяются цель и задачи научного исследования, его методологическая основа, характеризуются научная новизна исследования, теоретическая и практическая значимость полученных результатов.

В **I главе «Кризис классического стиля мышления и квазинаучная теория в культуре авангарда как попытка его преодоления»** рассматриваются общие теоретические вопросы: взаимоотношения научного знания и искусства в исторической ретроспективе; общий кризис сознания, сопровождавший переход от XIX-го к XX веку; стиль мышления как понятие, позволяющее раскрыть связь науки и искусства как двух сфер познания и освоения реальности.

Параграф **«Кризис представлений о реальности и его проявления в науке и искусстве»** начинается с рассмотрения исторической ретроспективы взаимоотношений художественного и научного познания. Согласно классическим представлениям наука и искусство являлись двумя автономными сферами познания и освоения реальности. Возникла эта идея благодаря произошедшему в Новое время размежеванию науки, морали и искусства: картины мира распались, а доставшиеся по наследству проблемы были разделены в соответствии со специфическими аспектами — истины, соответствия нормам, подлинности или красоты. На глубокое своеобразие эстетической сферы указывали, в частности, такие крупные мыслители как И. Кант и Г.В.Ф. Гегель. Свое предельное выражение идея обособления искусства нашла в возникшей в середине XIX века концепции «искусства ради искусства» (*l'art pour l'art*), согласно которой, искусство представляет собой деятельность по достижению собственных

внутренних целей и никогда не является средством для решения внешних по отношению к искусству задач.

К началу XX века в культуре сформировалось мощное течение, основанное на гипертрофированном представлении о ценности науки и рационализма для всех без исключения аспектов человеческой жизни. Это течение было закономерным результатом всего новоевропейского развития, с XVII века опиравшегося на абсолютный авторитет человеческого мышления. В общественном сознании наука имела исключительное положение, а в самой науке особое место занимала математика, выступавшая образцом достоверности. Концептуальное доминирование науки в сознании общества означало присутствие в нем таких базовых признаков научной картины мира, как систематичность, прогностические возможности и представление о независимости объекта от субъекта познания.

Первые шаги со стороны науки к осознанию внутреннего единства искусства и науки были сделаны на рубеже XIX и XX веков, когда в ходе собственного развития наука в стремлении к более сложному и полному пониманию реальности наткнулась на ограниченность научного разума для решения этой задачи. Возникло предположение, что эстетический взгляд на вещи способен осветить ту сторону реальности, что недостижима для классического научного познания. Осознав ограниченность рационального познания, представленного в науке, и желая дать философское осмысление проблемы, ряд ученых, (в их числе такие известные личности, как В. Гейзенберг, Н. Бор, А. Эйнштейн) заинтересовались возможностями, реализованными в ненаучных недискурсивных формах познания. В результате, в начале XX века чувственное постижение реальности, считавшееся прерогативой искусства, приобрело актуальность в рамках неклассической науки и потеснило универсалии разума.

К этому моменту в искусстве присутствовали мощные рационалистические тенденции, названные Бердяевым в его известной работе «Кризис искусства», «аналитическим разложением и расчленением». Эти тенденции были итогом и порождением длительных и глубоких процессов развития новоевропейского искусства. Еще Гегель указывал на асимметрию во взаимовлиянии искусства и науки, связанную с тем, что искусство потеряло характер подлинной истинности. Гегель предсказывал, что голос рефлексии, все более и более отчетливо звучащий в сфере искусства, в перспективе приведет к утере искусством своей специфики. Тенденции к смещению искусства в сторону науки, отмеченные Гегелем, были развиты в рамках философии позитивизма; эстетические идеи позитивистского толка выдвигались И. Тэнном; близость научного и художественного познания утверждалась также в рамках натуралистического направления французской эстетики; близкие гегелевским мысли высказывались и русским философом В.С. Соловьевым.

Если искусство, как это отмечал еще Гегель, не только внутренне связано с наукой, но и в течение длительного времени испытывало на себе влияние научного мышления, то авангард, как неклассическая версия искусства, должен рассматриваться в неразрывной связи с соответствующим этапом развития научной рациональности, ведь авангард — это, прежде всего, реакция

художественно-эстетического сознания, на глобальный перелом в культурно-цивилизационных процессах, связанный в первую очередь с научно-техническим прогрессом. При этом двадцатые годы, период зрелого авангарда, был периодом, в котором рациональные тенденции, присутствовавшие в искусстве и ранее, раскрылись значительно более отчетливо.

Таким образом, тенденции к применению рациональных конструкций в искусстве и вспыхнувший в неклассической науке интерес к образности (об этом писали Н. Бор, А. Эйнштейн, В. Гейзенберг и другие) образовали условия к схождению науки и искусства. На этом фоне проникновение неклассической науки в область авангардного искусства должно оцениваться как явление совершенно не случайное. С этой точки зрения, рационалистический авангард может рассматриваться как передовой отряд неклассического познания, чье появление было подготовлено всем ходом развития новоевропейского искусства и науки.

Поэтому тенденции в авангарде, возникшие под влиянием неклассического естествознания, заслуживают особого внимания. В связи с этим далее в диссертации вопрос о научном кризисе рассматривается более подробно.

Рубеж XIX и XX веков был осмыслен западной философией и методологией как период крушения устоев разума в той сфере, которая, как казалось, была его совершенно надежной опорой — в науке. Важнейшим его компонентом был кризис основ математики, т.к. основополагающим моментом научного мышления как классической, так и неклассической эпохи был и остается математический инструментарий. Кризис в математике поколебал основы классической науки, которая, как казалось, представляла собой логически непротиворечивую систему взглядов, сохранявшую устойчивость на протяжении столетий. Новые данные, полученные учеными, не укладывались в классические представления, что спровоцировало глубокий научный кризис. В поиске выхода из кризиса Планк, Бор, Гейзенберг, Эйнштейн, Шредингер и другие создали квантовую механику — почти недетерминистскую науку. Проникновение в законы микромира заставило пересмотреть устойчивые представления о возможности познания реальности. Единственным адекватным средством для её описания оказалась математическая модель. Отчетливо выявилась ограниченность возможностей познания с позиций классической науки.

В процессе преодоления кризиса сформировалась неклассическая научная рациональность, существенно отличающаяся от классической. В наиболее общем виде черты новой рациональности можно описать следующим образом. В новых условиях непосредственность восприятия сменилась опосредованной данностью каких бы то ни было содержаний. Наиболее существенными в этом опосредовании оказываются историко-культурные обстоятельства, формирующие сам способ рассмотрения объектов познания. Субъект оказывается обусловлен вмещающим его социально-культурно-историческим контекстом. Предзаданность восприятия и познания сменяется представлением о разомкнутом в бесконечность историко-культурном процессе, порождающем как самого познающего, так и познаваемую им действительность. Отвергаются незыблемые и предельные

основания, мерки и стандарты и все абсолютно значимое – теперь все зависит от системы. Утверждается отсутствие чего бы то ни было совершенно незначимого и «чистого», так как все зависит от контекста осмысления. Также отсутствует раз и навсегда достигнутое и гарантированное даже в сфере рациональности научного знания, которое теперь должно вновь и вновь подтверждать себя в столкновении с историческими изменениями стандартов научной рациональности².

Попытки философского осмысления новых открытий в математике и естествознании, а также обоснования научного знания были предприняты в рамках двух крупных методологических концепций — неокантианства и феноменологии. Их существенное сходство заключалось в нацеленности на преодоление крайностей рационализма и позитивизма, в отходе от всего эмпирико-психологического и спекулятивно-метафизического, в обращении к чистым смысловым структурам, а также в стремлении видеть философию строгой наукой, способной быть твердым основанием научного знания.

Для человека, чей взгляд на мир деформирован этими тенденциями, истина теряет саму возможность быть наглядной. Теперь все истинное не принадлежит более ни чистой абстракции, ни чистой чувственности и растет только из законов познания и опирается на последние гносеологические достижения. Понятие об объективном, как писал Э. Кассирер, теперь основывается на поступательных актах отсечения элементов опыта – на «критической работе духа, в результате которой все больше и больше реализуется контраст случайного и необходимого»³.

Далее диссертант рассматривает характер кризиса в искусстве начала XX века, каким он предстал перед современниками. Фундаментальные перемены в научной картине мира, глубоко встроенной в базовые представления западного общества о реальности, накладывались на столь же глубокие изменения в иных областях: время и пространство — абсолюты классической науки — оказались сродни тем условностям, к которым относят языки, религии, этические нормы, денежные знаки и другие социально-культурные механизмы⁴. Ряд очень непохожих друг на друга мыслителей начала века, таких как О. Шпенглер, Г. Зиммель, А. Вебер, Э. Гуссерль и многие другие, сходились в том, что вся культура переживает тяжелый и даже кризисный период своей истории, но по-разному видели как характер этого кризиса, так и причины, к нему приведшие. В Европе накануне и после Первой мировой войны широко распространились умонастроения духовной растерянности и опустошения, что чрезвычайно ярко отразилось в чуткой стихии языка – в произведениях Т. Манна, Ф. Кафки, Э.-М. Ремарка, С. Фицджеральда, Г. Гессе и многих других. Об общем кризисе культуры, в рамках которого развивался кризис искусства, с разных точек зрения писали такие глубоко мыслящие деятели русской культуры, как В. Кандинский, А. Блок, Н. Пунин, О. Мандельштам, Н. Бердяев, А. Белый, П. Муратов и многие другие.

² См.: Автономова Н.С. Рассудок. Разум. Рациональность. М., 1988.

³ Кассирер Э. Философия символических форм. Т2. Мифологическое мышление. М., СПб., Университетская книга 2002. – Т. 2. С. 49

⁴ См.: Якимович А.К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. - М.: Искусство, 2003. – С. 188-189.

В рамках кризисного сознания, овладевшего всем обществом, кризис предстает обладающим системным характером и глобальным масштабом. Он образуется в результате взаимного усиления различных по своему происхождению кризисов в области социального устройства, политики, науки, философии, религии и искусства, к чему в России добавляется глубокий экономический кризис и другие тяжелые последствия Первой мировой войны, Октябрьской революции и Гражданской войны. Кроме того, в бурное революционное и постреволюционное время в Советской России художественные концепции успешно сочетаются ещё и с политическими лозунгами. Примат политики над эстетикой выдвигает на первый план утилитарные вопросы политической и практической пользы, в чем нашла отражение изначально присущая авангарду позиция включения искусства в общий контекст эпохи. Однако, как показала история, теоретические дискуссии стали решаться силовыми методами. Истина искусства уступила место Истине политики.

В то время, казавшееся временем Апокалипсиса, вещи, сдвинувшиеся со своих мест, открываются апокалиптическому зрению каждого человека, что резко усиливает влияние идей авангарда на общество, так как авангардистско-формалистическая теория «сдвига», острающего, выводящего вещи из нормальных отношений и деавтоматизирующего их восприятие, стала из обоснования авангардистской художественной практики объяснением повседневного опыта российского обывателя⁵. При этом в двадцатые годы более ясно, чем ранее, оформляется и тот фланг авангарда, что приближается в основополагающих принципах своей деятельности к науке, отвергает все то, что связано с субъективностью, случайностью, подсознанием, и для которого новые Истина и Красота, новые ценности неотделимы от геометрических, машинных, инженерных методов и стратегий⁶.

Обобщая вышеизложенное, можно сказать, что ряд деятелей культуры и искусства, рассматривая кризис искусства, смогли увидеть его, во-первых, как кризис идей (гуманизма, эстетических, этических ценностей), а во-вторых, как необходимую и глубоко связанную со всеми остальными сторонами общего масштабного кризиса, развернувшегося одновременно в сферах науки, искусства и религии, в котором кризисные явления различного происхождения накладывались и усугубляли друг друга. Осознание кризиса потребовало от мыслящих людей эпохи по-новому осознать задачи мышления, учесть новые реалии в науке и в искусстве. Попытки построения радикальных и наиболее заостренных вариантов преодоления этого *общего кризиса сознания*, сопровождавшего переход от XIX к XX веку, образовали специфику общих мыслительных тенденций первой половины XX века. Многие из наиболее глубоко мыслящих творцов нового искусства, осознавших связь происходящих перемен с деятельностью ученых и инженеров, стали искать опору в научном знании,

⁵ См.: Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин // Искусство утопии, М., Изд-во Художественный журнал, 2003. – С. 41

⁶ См.: Якимович А.К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. - М.: Искусство, 2003. – С. 332-336.

которое представлялось им надежным и непротиворечивым. Систематичность, логическая непротиворечивость и опора на понятийную основу легли в фундамент их представления о новых задачах искусства и привели многих из них к попыткам возведения собственных теоретических построений.

В параграфе **«Квазинаучные теории в культуре авангарда как попытка преодоления кризиса представлений о реальности»** рассматривается вопрос о том положении, которое должна занимать деятельность рационалистически ориентированных авангардистов в отношении к искусству и науке.

Теоретическая деятельность художников авангардистов была их попыткой сформировать понятийный аппарат, адекватный как объективным процессам в реальности, так и их субъективным творческим установкам. Ряд художников авангарда, как в начале, так и на всем протяжении 1920-х годов неоднократно декларировали желание в поиске нового опереться на науку и даже принципиальную близость собственной и научной деятельности. Не пытаясь составить полный список авангардистов, апеллировавших, в той или иной форме, в своей теоретической и практической деятельности к авторитету науки, автор отмечает таких известных и выдающихся деятелей авангарда, как А. Родченко, Л. Лисицкий, А. Ган, Л. Попова, В. Степанова, К. Иогансон, В. и Г. Стенберги и другие.

Несмотря на все декларации в ученых авангардисты, как известно, не превратились, и поиск причин такого положения приводит к постановке ряда вопросов. В первую очередь, важно понять, существовала ли возможность получения авангардистами полного и исчерпывающего знания о состоянии современной им науки? Могло ли это знание быть ими усвоено? А также могло ли знание о научных инновациях, будь оно получено, привести авангардистов к полному безоговорочному отказу от искусства и переходу к строго научной работе?

Возможности получения авангардистами полного и исчерпывающего знания о состоянии современной им науки (начало 1920-х годов) были существенно ограничены. Но даже та скудная информация, которой они располагали, не всегда могла быть ими усвоена. Причиной тому была не только часто недостаточная теоретическая оснащенность авангардных художников, но (и вероятно в первую очередь) противоречивость и сложность положения в самой науке, в которой на тот момент даже для выдающихся ученых было больше вопросов, чем ответов. Однако даже наиболее полное знание о научных инновациях и подходах, будь оно авангардистами получено, не могло привести их к переходу к строго научной работе – на это указывали сами авангардисты. Содержательно научный понятийный аппарат не соответствовал задачам авангарда.

Поэтому диссертантом высказывается предположение о промежуточном (между наукой и искусством) положении интеллектуальной деятельности авангардистов. Это позволяет назвать теоретические построения, созданные авангардистами, квазинаучными теориями. Тяготение авангардистов к синтетическому восприятию и отображению реальности требовало применения оригинального эстетического аппарата, не сводимого ни к традиционному

образному мышлению искусства, ни к новейшему понятийному мышлению науки. В силу этого авангардное рационалистическое художественное мышление не может быть признано разновидностью научного мышления, но может расцениваться как самостоятельная версия рационалистического мышления, близкая к мышлению научному.

Далее, для углубления анализа с помощью понятия «стиль мышления» рассматривается предполагаемая этим понятием структура научного мышления. Научный стиль мышления или парадигма (на соответствие этих терминов отдельно указывается в первом параграфе работы) опирается на три существенные компоненты, определить которые можно следующим образом. 1. Какие вопросы являются осмысленными? 2. Какие ответы являются приемлемыми? 3. Каковы механизмы связи между вопросами и ответами? Эти фундаментальные обстоятельства формируют содержательную сторону стиля мышления⁷. Результатом смены стиля мышления становится, нередко, резкое изменение представлений об окружающей действительности.

Рассматривая авангард сквозь призму понятия стиля мышления, можно предположить, что известные рационалистические черты авангарда являются признаками того, что в постреволюционный период в России в рамках авангардного движения появился новый художественный стиль мышления. Его развитие стало ответом процессу переворота всех основополагающих представлений о реальности и, как считает диссертант, не было изолированным от лидирующих интеллектуальных тенденций в науке. Поэтому можно полагать, что, группа рационалистически настроенных авангардистов в искусстве была аналогична узкой группе ученых, которая, согласно Т. Куну, всегда появляется в результате революции в науке – эти люди первыми учатся видеть науку и мир по-другому.

Сказанное в первой главе позволяет сделать вывод о том, что культуру авангарда возможно рассматривать как исторически закономерную попытку построения радикальных и наиболее заостренных вариантов преодоления общего кризиса сознания, сопровождавшего переход от XIX к XX веку. Именно такие попытки образовали специфику общих мыслительных тенденций первой половины XX века.

При этом, несмотря на убежденность ряда рационалистически мыслящих авангардистов в могуществе науки, в ученых художники не превратились. Это было связано с неустранимым своеобразием искусства как формы познания и освоения реальности, не позволившим напрямую совместить достижения науки и искусства.

Поэтому научные тенденции в культуре авангарда допустимо рассматривать как признаки становления *особого типа рационалистического художественного мышления*, объединяющего в себе черты авангардного художественного и неклассического научного стилей мышления. При этом лидирующие деятели авангардного движения *осознавали*, что их попытки преодоления общего кризиса

⁷ См.: Кун.Т. Структура научных революций. М., Издательство АСТ, 2002. – С. 63 – 67.

сознания (частью которого был кризис искусства) неразрывно связаны со сменой их собственного стиля мышления.

Выводы, сделанные в первой главе, позволяют перейти к работе по выявлению конкретных результатов, достигнутых авангардным рационалистическим художественным мышлением на пути преодоления общего кризиса сознания.

Во II главе «**Культура русского авангарда 1920-х годов и неклассическая наука**» ряд авангардных идей интерпретируются с точки зрения подхода, сформулированного в первой главе.

В §1 «**Проявление конфликта стилей мышления в культуре русского авангарда под влиянием неклассического естествознания**» противостояние различных версий нового искусства рассматривается как внешнее проявление фундаментального расхождения различных стилей мышления – двух конфликтующих взглядов на реальность: рационализма и интуитивизма. Если рационализм склонен допускать, что во внешних чувствах реальность искажена и только разум постигает сущности вещей, то интуитивизм ищет источник познания реальности в непосредственном знании оригиналов – во внутреннем духовном зрении, интуиции, совести, мистическом постижении сущности феномена.

В рамках раннего авангарда в России интуитивизм, как путь поиска устойчивого источника познания, был основой достаточно широкой тенденции. Существенное отличие теоретических текстов русских футуристов, в частности, от текстов конструктивистов 1920-х годов, заключается в том, что тексты футуристов не содержали теории в прямом смысле этого слова. Они представляли собой скорее сумму словесных кодов, безусловно, отражающих психологические настроения времени, но далеко не всегда поддающихся рациональному изложению. Ранний авангард, также как и зрелый, был направлен на поиск выхода из кризиса, но его эпистемологические установки (проиллюстрированные высказываниями его лидирующих представителей – Малевича, Кандинского и ряда других) существенно расходились с познавательными установками науки того времени.

Той частью авангардного движения, что была склонна доверять научному знанию, размытие классических научных представлений о реальности осознавалось отчетливо и переживалось достаточно остро, но поиски выхода из эпистемологического кризиса шли в направлении, освещаемом научной рациональностью. Это заставляет рассматривать их в соответствующем интеллектуальном (философско-методологическом) контексте, и в этом плане уместно вспомнить методологические концепции, ориентированные на обоснование научного знания.

Одним из направлений, в котором шло философское осмысление новых открытий в математике и естествознании, было неокантианство, возникшее в конце 60-70-х годов XIX века и сосредоточившее свое внимание на проблеме обоснования научного знания. В определенном смысле именно неокантианство предприняло наиболее активные попытки прояснения сути новых проблем.

Сходные познавательные установки были развиты другой популярной методологической концепцией — феноменологией Э. Гуссерля. Гуссерлем была разработана новая техника понимания реальности, призванная вернуть познание «к самим вещам» и освободить познание от психологических установок и метафизических составляющих. Идеи феноменологии получили широкое распространение за пределами собственно науки и философии. При всем коренном расхождении, как отмечал А.Ф. Лосев, между неокантианством и феноменологией имеется существенное сходство. Они едины в попытке преодоления крайностей классического рационализма и позитивизма, в отходе от всего эмпирико-психологического и спекулятивно-метафизического, в обращении к чистым смысловым структурам, а также в стремлении видеть философию строгой наукой, способной быть твердым основанием научного знания. Истинное знание, рассматриваемое с этих позиций, не принадлежит ни чистой абстракции, ни чистой чувственности и достигается «<...> как бы двойным отрицанием: его разграничением с «абсолютным», с одной стороны, и с чувственной видимостью — с другой»⁸.

Путь преодоления кризиса и совершенно новый мир, принципиально несовместимый со старым, раскрылся перед теми авангардистами, которые смогли понять и принять эти эпистемологические инновации. Одним из результатов проявления этой несовместимости старого и нового понимания стало объявление «войны искусству» — размежевание рационалистически настроенных авангардистов с иными версиями авангардного искусства и даже (как декларировалось) с искусством вообще.

В процессе изучения «войны» искусству с интересующей точки зрения, диссертант приходит к следующим выводам. «Война» искусству, событие продекларированное, но так и не состоявшееся (в рамках авангарда произошло смещение эстетических ориентиров, но не отказ от художественной деятельности) может получить объяснение с точки зрения стиля мышления. «Война» не состоялась, так как от стиля мышления, как от фундамента мышления, нельзя отказаться – в науке ни одно исследование невозможно в отсутствие парадигмы, и отказ от парадигмы без одновременной замены её другой, более совершенной, означает отказ от науки вообще. Сходные черты имел кризис основ в области искусства — авангардисты, декларировавшие отказ от искусства, продолжили поиск решений в области выразительности, однако, уже совсем иной выразительности, внутренне связанной, по мнению автора, с процессом перехода науки от классической к неклассической парадигме. Ведь в вину отвергаемому искусству ставилась его неспособность достичь «истинного реализма», «всей полноты состояния вещей» и «явления в его непрерывности», то есть реальности в её неклассическом научном понимании, недоступной через чувственность или чистые абстракции.

Кроме того, размежевание рационалистически ориентированных авангардистов с классическим искусством, с одной стороны, и с иными версиями

⁸ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М., СПб., Университетская книга 2002. – С. 48.

авангарда, с другой, также может быть понято как проявление другой черты стиля мышления — невозможности для ученого свободно переходить от одного стиля мышления к другому, так как различные стили несовместимы. Поэтому, как полагает диссертант, размежевание рационалистически ориентированного авангарда с иными его версиями проводилось столь настойчиво: проявился конфликт стилей мышления, противостоящих друг другу в своих основополагающих положениях.

Такие художники авангарда, как Родченко, Степанова, Попова, Ган, Лисицкий и ряд других, смогли обрисовать для себя границы эпистемологической области, в которой возможно обнаружение истинных ответов, проводя размежевание с «абсолютным», с одной стороны, и с чувственной видимостью — с другой. Они обратились к поиску некой истинной действительности, которая, по выражению А.Ф. Лосева, как бы существует, но о ней как о таковой, ничего сказать нельзя, а можно лишь искать её и давать её подвижные и неустойчивые образы.

Диссертант полагает, что только благодаря отмеченному внутреннему сходству познавательных установок и возможно говорить, что утверждения рационалистически ориентированных авангардистов о научном характере их деятельности имеют под собой серьезное основание, а не являются свидетельством чисто внешнего воспроизведения научной работы.

Познавательные установки, воспринятые, рядом деятелей авангарда от неклассической науки, привели к трансформации аксиологических предпочтений в рамках их искусства — новые критерии истинности не позволяли опереться на видимость и внутренний мир творца. Неклассическое понимание пределов той области, где возможно обнаружение истины, явилось для этих авангардистов, определением пределов нового искусства. Художественные решения, выпадающие из этих пределов, были расценены ими как «вранье», «ужасный, страшный вред» и «белиберда».

По мнению диссертанта, несовместимость стилей мышления сыграла в истории авангарда не менее важную роль, чем стилистические, социально-политические и идеологические обстоятельства, которые традиционно приводятся в качестве причин «войны», объявленной искусству, и размежевания различных течений в авангарде.

В §2 «**Квазинаучная системность в мышлении художников авангардистов**» рассматривается ряд авангардных концепций, которые интерпретируются автором как примечательные результаты попыток проведения авангардистами синтеза образности и логики: построения пространственных форм средствами понятийного дискурсивного мышления.

В параграфе проводится анализ ряда идей участников авангардного движения. Рассматриваются: «супрематический балет» Н. Коган; концепция феномена книги Э. Лисицкого; пространственные конструкции А. Родченко; концепция «книги-шара» С. Эйзенштейна. Доказывается, что обращение ряда художников-авангардистов, людей с развитым пространственным мышлением, к мышлению в понятиях, к созданию теорий, приводит к тому, что их пространственное

мышление приобретает черты дискурсивного мышления. В результате авангардисты делают настойчивые попытки представить пространственные формы в виде последовательностей, объединенных неким правилом перехода от одного элемента к другому – пробегая по всему многообразию элементов и собирая их, в конечном счете, в едином образе.

Так, различные феномены (супрематические формы у Коган, страница книги у Лисицкого, часть конструкции у Родченко, очерк у Эйзенштейна) оказываются включены «в порядок другого типа, чем тот, которому они ранее принадлежали» (фраза Кассирера), — то есть, «если не отвечает форма, заменить процессом» (фраза Эйзенштейна).

Далее автором рассматривается проявление в авангарде эпистемологической инверсии – одной из самых существенных тенденций некартезианского научного мышления в начале XX века. Суть инверсии в том, что в неклассическом научном рассуждении логическое движение от простого к сложному, заменяется движением от органичного (полноценного) к вырожденному (упрощенному). Это приводит к перевертыванию эпистемологической перспективы – вынуждает ученого понять, что нечто простое может быть корректно мыслимым только тогда, когда появляется как продукт упрощения некоего исходного наиболее сложного образа. Иллюстрацией этого некартезианского качества научного мышления может быть теория относительности Пуанкаре и Эйнштейна – её богатство и сложный характер обнажили бедность ньютоновской концепции. Ученым становится ясно, что возможно хорошо описать простое только после углубленного изучения сложного. Идея, воплощающая такую эпистемологическую инверсию, была названа Г. Башляром «фундаментальным образом».

Автор полагает, что идея фундаментального образа была воспринята авангардным рационалистическим мышлением. Результатом стали попытки интерпретации этого научного принципа в отношении к вопросам авангардного искусства. Концепция креста К. Иогансона, а также концепция линии А. Родченко (обе были сформулированы в самом начале 1920-х), могут рассматриваться в качестве таких интерпретаций – то есть в качестве попыток реализации в авангардном искусстве принципа фундаментального образа.

С точки зрения автора диссертации, К. Иогансон, в решении поставленной перед собой концептуальной задачи, обращается к пространственному кресту, стремясь свести всё многообразие форм к одному фундаментальному образу, обладающему исключительной внутренней полнотой и способному этим внутренним многообразием покрывать весь спектр задач, возникающих при создании конструкций. Иогансон полагал, что весь спектр инженерных и эстетических решений (в области дизайна и архитектуры), которыми оперирует авангардист (художник или архитектор), логически происходят из креста как из центральной основополагающей идеи. Это позволяет Иогансону упорядочить всё множество возможных вариантов решений, «как старых, так и новых, даже самых грандиозных». Так К. Иогансон проявляет математические черты своего мышления: для него внутренняя логическая непротиворечивость и ясность

концепции компенсирует отсутствие внешне-эстетических качеств формы и её ограниченность.

Другой авангардной концепцией, которую, с точки зрения диссертанта, возможно рассматривать как развитие идеи «фундаментального образа», является концепция линии А. Родченко. Родченко рассматривал широкий спектр авангардной творческой деятельности в отношении к линии и пришел к выводу, что все возможные формы и применения линии можно считать упрощенными образами некоего исходного наиболее полного образа линии. Линия проявляет себя как каркас, скелет, путь прохождения, движение и т.д. Фактически, Родченко проводил близкое к научному некартезианское рассуждение, выявляющее его стремление ко всеобщей определенности и связности в постижении реальности. В концепции Родченко так же, как в неклассической естественнонаучной гипотезе, решающее значение имеет не простота картины, а единство объяснения, подведения целостности явлений под всеобъемлющее высшее правило. Так же, как в науке, применение фундаментального образа переворачивает представление о мире, переворачивается в видении Родченко и вся область художественной практики, ведь по его словам после такого открытия лишь с помощью линии «только и можно конструировать и созидать». Попытка Родченко увидеть в простом (конкретной линии в рисунке) лишь результат упрощения некоего фундаментального образа (линии) явилась результатом его стремления к сведению всей художественной деятельности к всеобъемлющей «универсальной инициативе», к единому основанию, которое, в свою очередь, было обусловлено представлениями Родченко о научном методе.

Существенное сходство, которым обладают концепции креста и линии заключается в том, что обе концепции являются попытками реализации в сфере авангардной теории и практики идеи «фундаментального образа». Как линия у Родченко, так и крест у Иогансона не являются неделимыми и элементарными объектами. Напротив, как линия, так и крест сложны и обладают исключительным и наибольшим внутренним богатством и многообразием, покрывающим весь спектр возникающих задач – Родченко декларировал линию как «первое и последнее», а Иогансон утверждал, что всякая конструкция и всякое соединение, есть крест. В диссертации доказывается, что именно благодаря своему внутреннему богатству линия и крест были избраны упомянутыми авангардистами в качестве фундаментальных образов.

Анализ, проведенный во второй главе диссертации, позволяет сделать вывод о том, что одной из ключевых задач, поставленных перед собой деятелями авангарда, была познавательная задача – выявление истинной реальности. С решением этой задачи связаны их попытки создания собственных теорий. Обращение ряда художников-авангардистов, людей с развитым пространственным мышлением, к созданию теорий (к мышлению в понятиях), приводит к тому, что их пространственное мышление приобретает черты понятийного дискурсивного (то есть научного) мышления.

В результате, авангардисты пытаются представить пространственные формы в виде ряда элементов, объединенных определенным правилом перехода от одного

элемента к другому. Они стремятся, пробегая по всему многообразию элементов, собрать их, в конечном счете, в едином образе. Так, различные феномены (страница книги, часть конструкции, очерк) оказываются включены в порядок другого типа, чем тот, которому они ранее принадлежали – форма оказывается заменена процессом (выражение С. Эйзенштейна).

Другим примечательным достижением в построении пространственных форм средствами научного дискурсивного мышления являются концепции, реализующие в сфере авангарда идею, воплотившуюся в неклассической науке в виде методологической инновации «фундаментального образа» и принципиально близкой логике образования математического понятия.

В этих концепциях известный редукционизм авангарда, ориентированный на поиск нередуцируемого, внепространственного, вневременного и внеисторического, раскрывает другую свою сторону – ориентацию на поиск не элементарного и наиболее простого, а, напротив, на поиск наиболее полного и внутренне богатого образа.

В диссертации доказывается, что целый ряд художников-авангардистов, осознав глубину наблюдаемого ими кризиса сознания, приняли деятельное участие в поиске выхода из этого кризиса. При этом по характеру поставленных перед собой задач и качеству найденных решений работа авангардистов оказалась близка к работе профессиональных ученых.

Примененный в диссертации подход, в котором известный феномен (авангардная концепция или произведение) помещается в более широкий, чем обычно, культурный контекст, позволяет увидеть этот феномен с новых сторон, полнее раскрыть его истинную культурную сложность и многоликость – рассматривать достижения художников-авангардистов не только в контексте истории искусства, но и в более широком контексте истории мысли.

В **Заключении** подведен итог исследования и сформулированы основные результаты и выводы.

Основные положения диссертации представлены в следующих публикациях автора:

Статья, опубликованная в ведущем рецензируемом научном журнале, определенном ВАК:

1. Филоненко, Д.Ю. Неклассическая рациональность в графике советского авангарда / Д.Ю. Филоненко // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 6. – С. 111–115. – 0,7 п. л.

Статьи, опубликованные в других научных изданиях:

2. Филоненко, Д.Ю. Русский авангард 1920-х годов: поиск нового, поиск истины / Д.Ю. Филоненко // Человек в мире культуры: сборник научных трудов. – Екатеринбург : Изд-во УрГПУ, 2008. – С. 224–232. – 0.5 п. л.

3. Филоненко, Д.Ю. Подвижный образ реальности / Д.Ю. Филоненко // Философия в XXI веке: международный сборник научных трудов / под. общ. ред. проф. О.И. Кирикова. Вып. XVI. – Воронеж : Изд-во ВГПУ, 2008. – С. 126–134. – 0,68 п. л.

Статья, опубликованная в общественно-политическом журнале:

4. Филоненко, Д.Ю. Русский авангард и научное мышление / Д.Ю. Филоненко // Уральский федеральный округ (УрФО). – 2008. – № 8-9. – С. 78–79. – 0,3 п. л.

Статьи, опубликованные в электронном научном журнале, зарегистрированном в ФГУП НТЦ «Информрегистр»:

5. Филоненко, Д.Ю. Понятие и образ в художественном мышлении русского авангарда 1920-х годов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. 2006. – № 15.
Режим доступа: http://archvuz.ru/magazine/Numbers/2006_03/template_article?ar=IZO/izo1
6. Филоненко, Д.Ю. Фундаментальный образ в русском авангарде 1920-х годов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. 2006. – № 16.
Режим доступа: http://archvuz.ru/magazine/Numbers/2006_04/template_article?ar=IZO/izo4
7. Филоненко, Д.Ю. Пионеры неклассической мысли [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. 2008. – № 21.
Режим доступа: http://archvuz.ru/magazine/Numbers/2008_1/template_article?ar=IZO/izo1